Wisława LASOTA-JORDAN

SZTUKA „GRUNTOWNIE MOJA I SWOJSKA NASZA"

Doświadczenie jednostki czującej rytm życia narodowej zbiorowości, ujęte w skończoną artystycznie formę, ma być może największą szansę na uzyskanie uniwersalnej perspektywy. Czyż w dobrowolnym ograniczeniu nie tkwi znamię wielkości?

Wyspiański jest jednym z tych tytanów polskiej sztuki, o których – jak się zdaje – powiedziano już wszystko i których zakwalifikowano i ubrązowiono. Jego pozycja malarskiego oraz dramatycznego wieszcza jest niepodważalna. Dobrze jednak wiemy, że najtrudniej wyjaśnić, dlaczego uważa się go za wieszcza. Trudno też umieścić jego twórczość w kontekście sztuki europejskiej. Chociaż sam twórca nie znosił żadnych „etykietek", a zwłaszcza łączenia jego sztuki z wiedeńską secesją, jest z nią często łączona za sprawą historyków sztuki niepomnych na wrogie Wyspiańskiemu polityczne konotacje nazwy. Z kolei wyznawcy postępu w sztuce lokowali twórczość Wyspiańskiego na przedpolach awangard XX wieku. Mimo iż w nie dokończonych projektach polichromii można było dopatrzyć się zapowiedzi abstrakcji, hołdownik nowoczesnych kierunków stawał jednak bezradny wobec dziecięcych portretów – *Śpiący Mietek* był dla niego „banalny". A co dziś może powiedzieć dorosły Polak wychowywany od czasów przedszkola w otoczeniu wyblakłych reprodukcji Helenek, Józiów? Czy zechce chłonąć świeżym okiem oryginały i zapomnieć o słowie „portreciki", pokutującym w monografiach artysty?

Na domiar złego Wyspiański upodobał sobie tak wrażliwą na wszelkie nieostrożności technikę pastelu. Po wyjęciu zza szyby i niefrasobliwym przełożeniu papierem następuje nieodwracalne zniszczenie malowidła! Stało się tak jeszcze za życia Wyspiańskiego ze *Skarbami Sezamu*. Rozżalony artysta szukał wtedy winnych nawet wśród przyjaciół, ponoć zazdrosnych o jego prawo do sławy.

W epoce Wyspiańskiego nie sposób było uwolnić się od uwikłań historycznych: mityczny Wawel bezczeszczony przez Austriaków, krakowska szkoła historyczna, mistrz Matejko zakazujący oddzielania sztuki od miłości ojczyzny, spadek po wielkich romantykach... i powszednie realia koncesjonowanej swobody. Już młodzieńcze listy Wyspiańskiego ujawniają manię Soplików (a jakże gęsto w nich od cytatów z *Pana Tadeusza*!) – odnoszenia wszystkiego do „sprawy polskiej". Podziwia we Francji gotyckie katedry, lecz śni mu się kon-

sekracja odnowionego Wawelu; nie chce szkicować Wenecji, „bo to nie moje, nie nasze"; gniewa się, że portrety kasztelanów wiszą w sieni, nie zaś w głównych salach poznańskiego muzeum. A to jego przeżywanie, po Norwidowsku, śladów własnej przeszłości, gdy odkrywa renesansowe polichromie w kościele św. Krzyża lub odrysowuje królewskie portrety: „Ja po prostu wiek XVI koło siebie widzę"[1].

W dobie niewoli utwierdzanie tożsamości narodowej poprzez kulturę stanowiło postulat polityczny. Cała formacja Młodej Polski dźwiga to historyczne posłannictwo sztuki, pozostając zarazem najliczniejszym w naszych dziejach zbiorowiskiem ludzi nieprzeciętnych, indywidualności, jakby wcale nie stłamszonych ciężarem przyjętej misji. „Pod koniec lat osiemdziesiątych – pisze Wiesław Juszczak – tematyczna wersja historyzmu w malarstwie przestała się liczyć", wyparta przez tak zwany historyzm wewnętrzny, w którym przeszłość rozumiana jest już nie jako zdarzenie, lecz jako kategoria emocjonalna, nastrój[2]. W tym sensie historyczne są na przykład *Widoki na Kopiec Kościuszki* czy *Planty o świcie*.

Tadeusz Makowiecki zaliczał Wyspiańskiego do gatunku „poetów-malarzy", których dwoistość talentu usposabiała do semantycznych odniesień i dramatycznej ekspresji w plastyce, ich dzieła literackie zasilała zaś wizyjnymi obrazami[3]. Interesująca nas tutaj twórczość plastyczna wyprzedziła próby pisarskie, pozwoliła więc ujawnić się tylko części z olbrzymiej problematyki podejmowanej przez „podwójnego" wieszcza. Dwudziestoletni Stanisław Wyspiański miał świadomość osiągnięcia twórczej dojrzałości na polu plastyki. Ta, nie zaś inna forma miała wyrażać świat jego wyobraźni i idei. „To będzie sztuka" – pisał do Lucjana Rydla. „Cieszę się tą przyszłością. Jest gruntownie moja i swojska nasza"[4].

Jeśli warto „tykać" tę swego rodzaju świętość, to czy nie przede wszystkim po to, aby ową niezwykłą s y m b i o z ę rozpoznać albo przynajmniej do niej się zbliżyć, bo może to właśnie ona daje odpowiedź na pytanie o wielkość. Jednocześnie jest to pytanie o szanse pomyślnej egzystencji jednostki w zbiorowości narodowej. Może się ona okazać naturalnym źródłem wiedzy i kultury dającym jednostce bezcenne zakorzenienie. Z kolei osobisty wkład twórczy pomnaża dobro wspólne, kształtuje, a czasem wyznacza zupełnie nowe kierunki rozwoju. Dynamiczne rozumienie struktur narodowych kwitło już wówczas w krakowskim środowisku konserwatystów, by zaowocować ideologiami solidaryzmu

[1] Por. S. W y s p i a ń s k i, *Listy zebrane*, oprac. L. Płoszewski i in., t. 1, Kraków 1994, s. 225, 309, 393, 486, 497; t. 2, Kraków 1979, s. 71.

[2] W. J u s z c z a k, *Malarstwo polskie. Modernizm*, Warszawa 1977, s. 44.

[3] Zob. T. M a k o w i e c k i, *Poeta-malarz. Studium o Stanisławie Wyspiańskim*, Warszawa 1969.

[4] W y s p i a ń s k i, *Listy zebrane*, t. 2, s. 478n.

społecznego i wcale poważnym zaangażowaniem w politykę takich twórców, jak Włodzimierz Tetmajer[5].

„Poławiacze światła", czyli pejzażyści pokolenia Tetmajera, potrafili zespolić impresjonistyczną (importowaną z Francji) ideę pleneru z naszym upodobaniem do malowniczości wsi, stroju i obyczaju. Wśród rolniczych obrządków i barwnych wełniaków zdawały się tkwić pierwotne moce „lechickie". Zarówno literacka, jak i plastyczna działalność Wyspiańskiego (niezależnie od jego dosłownego „wżenienia się" w lud) wyznaczyła chyba najgłębszy nurt młodopolskich powrotów do źródeł.

Do ucieleśnienia wizji prasłowiańskości nadawały się nie tylko jej relikty czerpane z kultury ludowej. Hipotetyczna a utracona tężyzna polskiej prehistorii została przez Wyspiańskiego odnaleziona w greckim antyku. Homerycka starożytność bohaterów nie mogła być obca indywidualistycznym skłonnościom Polaków, łatwo było ją przysposobić na podobieństwo własnych pierwocin. Już ilustrując *Iliadę* Wyspiański porzuca archeologiczną prawdę na rzecz słowiańskiej aktualizacji w typach antropologicznych i w szczegółach ubioru. Warto tu wspomnieć, że ludowo-homeryckie asocjacje można dostrzec również w twórczości Tetmajera. Tworząc w latach 1896-1897 zespół rysunków do *Iliady*, Wyspiański zademonstrował zupełnie odrębne rozwiązania formalne. Czarno-białe kompozycje upodabniały się do płaskorzeźbionych metop – raz szczelnie wypełniając zbliżony do kwadratu format, a innym razem rozpływając się w iluzyjnej przestrzeni. Rodzaj wariantu zależał od synestezyjnych powiązań między literackim tekstem a wzbudzanym przezeń obrazem: „jak w miarę czytania osóbki maleją i ogromnieją na przemiany, tak od słów zależnie i moje obrazki dawałyby raz duże głowy i półfigury, to znów postacie całe mniejsze"[6].

Nowatorski był również zamysł podporządkowania poprawności anatomicznej idei dekoracyjnej. Poznajemy tu charakterystyczną, płynną a mocną linię – „grafologiczny" znak ręki Wyspiańskiego. Na akademickie krytyki replikował buńczucznie, że jego „aberracje interesują go więcej niż wiele rzeczy poprawnych"[7]. Ten osobliwy cykl pokazany w warszawskiej Zachęcie „wywrócił do góry nogami – wspominał Eligiusz Niewiadomski – pojęcia artystów o proporcjach, skrótach, kompozycji oraz pojęcia archeologów o Grecji archaicznej [...]. To nie dzieło uczonego archeologa, ale śmiałe, natchnione, pewne siebie improwizacje twórcze w duchu Homera"[8]. Z pełną swobodą adaptuje później historyczne i ludowe wzory na użytek prasłowiańskiej „Bolesławowej

[5] Zob. *Stańczycy. Antologia myśli społecznej i politycznej konserwatystów krakowskich*, oprac. M. Król, Warszawa 1982.

[6] Wyspiański, *Listy zebrane*, t. 2, s. 328.

[7] Tamże, s. 360.

[8] E. Niewiadomski, *Malarstwo polskie XIX i XX wieku*, Warszawa 1926, s. 283.

świetlicy", jakby naprawdę posługiwał się „pamięcią przedbytowych rzeczy" – by zacytować Stanisława Przybyszewskiego[9].

Rodziła się Wyspiańskiego sztuka „gruntownie moja", swoista już w samym doborze uprawianych technik i dyscyplin. A więc szybki do wykonania, przylegający do miękkiej linearno-płaszczyznowej stylistyki pastel. Wszelkie postacie sztuki „zdobiącej": od witraża, przez kostium, mebel, po grafikę książkową, z ciągle nie zrealizowanym marzeniem o monumentalnych przedsięwzięciach w skali całej budowli i jej pełnego wystroju. Zestaw ten nie odbiegał od zainteresowań obecnych w europejskiej sztuce tego czasu. Znamienna jest jednak niespotykana wszechstronność, a także brak czysto estetyzujących wątków, choćby popularnego tematu martwej natury. Studiowanie kwiatów było bowiem dla Wyspiańskiego zanurzaniem się w samą istotę życia i narodzin formy. Realistyczna dosłowność od początku podporządkowana została zadaniu wydobycia sedna, odczytanego przez intuicję artysty charakteru modela – kwiatu, postaci, pejzażu. Takie odnajdywanie wyrazowej głębi chyba najbardziej zasługuje na miano młodopolskiego „intensywizmu" (pojęcie Cezarego Jellenty[10]), którego granicę wyznaczała ekspresjonistyczna deformacja. Również w karykaturach osobistości historycznych i sobie współczesnych osiągnął zamiast zniekształcenia – zagęszczoną esencję plastyczną. Na marginesie dodajmy, że poznajemy w nich Wyspiańskiego obdarzonego sarkastycznym humorem. Często publikowany jest rysunkowy żart z *Grunwaldu* Matejki (gmatwanina linii); równie rewelacyjnie wypadają karykatury Batorego, Nepoleona, księcia Józefa, z doskonale wychwyconym duchem epoki.

Linię widzi się zawsze jako najważniejszy dla Wyspiańskiego środek wyrazu. Sam artysta był tego świadom, kiedy pisał do Rydla: „ja jeden wprowadzam świeżość linii i samychże linii"[11]. Ale podobnie dynamiczne, żywe i zaskakujące współczesnych były barwy dobierane w pastelach i projektach sztuki użytkowej – od dysonansów po najsubtelniejsze harmonie „w tonacji sowy płomykówki albo krogulca"[12]. Szczęśliwie zachował się komentarz Wyspiańskiego dotyczący zmian kolorystycznych kilimu, jakich bez zgody artysty dokonano w pracowni w Czernichowie: „Kilimek jest zły. Zły jest dlatego, że ten fabrykant, który nić farbował, nie proszony, ani nie upoważniony przez nikogo, harmonizował kolory. W tej tam fabryce musi być jakiś cymbał malarz, który przy kierownictwie fabryki służy za artystę z okiem i harmonią. Ten to malarz (bodaj przepadł) razem z fabrykantem odczuli w duszach swych smutek na widok moich kolorów i postanowili mnie uszlachetnić. Ponieważ zaś mają wielkie harmonii wszechświata poczucie, więc ton różowy, który u mnie jest

[9] *Stanisław Wyspiański. Dzieła malarskie*, oprac. S. Przybyszewski, T. Żuk-Skarszewski, S. Świerz, Kraków-Warszawa-Bydgoszcz 1925, s. 20.

[10] Zob. C. Jellenta, *Intensywizm*, „Głos" 1897, nr 34-36.

[11] Wyspiański, *Listy zebrane*, t. 2, s. 476.

[12] Tamże, s. 50.

ostry i głęboki, uczynili cukierkowym, pomadowym, pastą do zębów, kalodontem itp. Ideał harmonii wszechświata zyskał i zdobył jeden posterunek więcej. Skazuję ich na wieczne ucięcie głowy i wyłupienie oczu i wprawienie ich w relikwiarz przeznaczony do Walhalli niemieckich ideałów. A jak zostanę docentem harmonii, podejmuję się odbyć pielgrzymkę do tejże Walhalli na ośle. Powyższe Niemcy złagodziły również obydwa jaskrawe, żółte kolory i uczyniły z nich coś milszego i przystępniejszego swojej duszy"[13].

Skądinąd wiadomo, że kiedy brakowało w wytwórni właściwego koloru szkieł do witraży, Wyspiański zmieniał cały projekt, by – uwzględniając tę przeszkodę – zachować właściwe relacje barwne. W związku linijno-barwnym funkcje treściowe i strukturalne spełnia linia. Wyspiański już jako profesor akademicki ujmował to dobitnie: „Farba – mówił – zblaknie, sczernieje. [...] Konstrukcyjna linia – cokolwiek bądź wyrażająca – ona nie zblaknie"[14]. Ona też najsilniej wyraża zasadę rytmicznej budowy każdego dzieła – fryzu dekoracyjnego i obrazu – w całej rozpiętości organizacyjnych idei: od ścisłego porządku ornamentu po żywą, zmienną pulsację.

Te i inne dowody konsekwencji w pracy nad własną formą artystyczną nieraz szły pod prąd ówczesnym normom. Wskazuje na to również stosunek Wyspiańskiego do ruchów reformatorskich w rzemiośle. Natchnionego projektanta nie obowiązywał rygor historycznej prawdy ani tym bardziej prymat związku koncepcji plastycznej z tworzywem i funkcją użytkową. Dlatego bez skrępowania stosował podhalańskie motywy z łyżnika na archaicznym sajdaku, góralskie spinki przy mszalnym kielichu, a z krakowskich pasów zestawiał średniowieczny napierśnik w kostiumie Bolesława Śmiałego. Racjonalista, Tadeusz Boy-Żeleński, niezbyt szczęśliwy użytkownik sprzętów pomysłu Wyspiańskiego, nigdy nie pojął, jak można było poświęcić wygodę dla mrzonki kształtowania dostojnym meblem stylu życia współczesnych na miarę piastowskich przodków. „Na przykład żardyniera na kwiaty, a zarazem półka na nuty, ornamentowana w rowki, zupełnie robiła wrażenie, że te rowki są na to, aby każdy ze schodzących na radę rycerzy mógł tam postawić swoją dzidę"[15].

Świat idei dyktował Wyspiańskiemu niezależne rozwiązania formalne. Zdarzały się pomysły tak fantastyczne, że były wręcz – przynajmniej wtedy – nie do wykonania, jak na przykład „piec-chimera", który by „ogrzany i rozpalony skutkiem gorąca inaczej wyglądał, niż gdyby po wygaśnięciu stygł i martwiał"[16]. Mówi się też dużo o japońszczyźnie w jego sztuce (kontur, płaszczyznowość obrazu, perspektywa „zdmuchniętego dachu", wielokrotne studiowa-

[13] Cyt. za: T. Seweryn, *Indywidualność plastyczna Wyspiańskiego*, Kraków 1932, s. 20n.
[14] Cyt. za: Z. Kępiński, *Stanisław Wyspiański*, Warszawa 1984, s. 185.
[15] Tamże, s. 192.
[16] Wyspiański, *Listy zebrane*, t. 2, s. 330.

nie jednego widoku – kopiec Kościuszki a góra Fuji, asymetria kompozycji itd.). Prawdą jest, że około roku 1900 dalekowschodnie wpływy pomogły wyzwolić się europejskiej sztuce z uwięzi skostniałego realizmu. Podobne inspiracje płynęły ze strony sztuki ludowej i średniowiecznej. Poszerzyły one zasób możliwości bardziej trafnego, bezpośredniego wyrażania idei.

Wyspiański był twórcą dysponującym zawsze aktywną wyobraźnią. Nie potrzeba jej było zresztą szczególnych bodźców: „Jakże rozbudzają fantazję plamy na pustych ścianach"[17]. Co więcej, nadmiar obrazów, kłębowisko myśli czyniły zeń naturę ciągle rozpaloną („Jakże ja się uspokoję..."). Przypomina się w tym momencie Szopen, który kiedyś musiał przerwać koncert, ponieważ nie potrafił sobie poradzić z natłokiem wizji. „Nieraz to aże się boję, co mi wyobraźnia przyniesie" – to znów Wyspiański[18]. Jeśli się doda, że obu twórców prześladowało widmo choroby (w przypadku Wyspiańskiego tym groźniejszej, że zapowiadającej wyjątkowe cierpienia, a w ostateczności obłęd), to zrozumiała staje się gorączka trawiąca te niespokojne duchy. Wielkiej sile ich charakterów zawdzięczamy istnienie ukończonych dzieł. Jakieś inne, konstruktywne oblicze ich wnętrz pozwalało artystom zamknąć imaginację w logicznej formie. Czy przypadkiem ten rys dwoistości emocjonalno-intelektualnej (tu akurat w skrajnym przeciwstawieniu) nie jest owym budzącym nadzieję kreatywnym nerwem polskiej kultury?

Spójrzmy jednak bliżej na zakotwiczenie naszego młodopolskiego bohatera w „swojskości". Jego inteligenckie ucieczki na wieś trącą tęsknotą za staropolską sielanką. Pracownia zarzucona ziołami, dociekliwe studia na ich temat i obdarzanie ich pieszczotliwymi nazwami (w słowniku artysty komonica zwie się beretką, a pierwiosnek – fontanką żółtą) wykraczają poza modne trendy i wprost kojarzą się z Rejowską ziemiańską „poczciwością". Wyspiańskiego cechowało, co niejednokrotnie potwierdzali jemu współcześni, silne uwrażliwienie na wspólne dobro, bez względu na to, czy był nim historyczny zabytek, czy sprawnie redagowana prasa. Żył bieżącą polityką, ale miał dla niej własną hierarchię ocen. Takim krytycznym świadkiem epoki artysta jest w *Weselu*. Źródła ethosu inteligenckiego sięgają obywatelskich ideałów doby szlacheckiej demokracji. Znajdą się też powinowactwa na polu plastyki.

Wyspiańskiego interesowali współrodacy, fascynowała go prawda o niepowtarzalnym fenomenie ich egzystencji. W listach do przyjaciół często dawał wyraz swemu entuzjazmowi dla „pastelowania portretów": „Ludzie zaś u nas, co to za skarby"[19]. Przekonany o spełnianiu misji stworzył istną galerię portretów współczesnych osobistości. Z mistrzem Matejką łączyła go skłonność do

[17] Tamże, s. 207.

[18] Tamże, s. 479.

[19] Wyspiański, *Listy zebrane*, t. 3, Kraków 1997, s. 279; *Stanisław Wyspiański. Dzieła malarskie*, s. 62.

uwydatniania charakteru portretowanej osoby i obdarzania jej rysem wielkości. Sięgając w analizie dalej natrafiamy na analogie z tradycyjnym portretem sarmackim. Chodzi tu o ten szczególny rodzaj dalekiego od drobiazgowości realizmu, zmierzającego wprost do ukazania indywidualnych cech, szanującego godność i poszukującego pełni obrazu także w postawie i geście. Podobnie jak dzieła barokowe, malowane przez Wyspiańskiego portrety emanują niezwykłą fascynacją życiem. Śledzenie bogactwa jego przejawów daje owe mnogie typy, każdy z nich zaś nacechowany jest psychofizyczną unikalnością. Niekiedy z potrzeby ukazania wieloaspektowej prawdy o osobie powstają zdwojone wizerunki, na przykład Henryka Opieńskiego, Elizy Pareńskiej, Józefa Mehoffera. Oba ujęcia w migawkowym jakby poruszeniu niespodziewanie utrwalają przepływ czasu. Są w dorobku artysty także liczne autoportrety, w tym dwa na swój sposób wstrząsające: z żoną w strojach chłopskich, jako kwintesencja ludomanii, i ostatni z 1907 roku obnażający chorą twarz artysty o płonących oczach.

W „galerii" Wyspiańskiego sportretowane twarze przykuwają uwagę zniewalającą autentycznością. Także oglądając portrety trumienne w większej ekspozycji doznaje się co pewien czas porażenia intensywnością wyrazu niektórych twarzy. To, co w portrecie trumiennym sygnalizowało wieczny wymiar egzystencji, a mianowicie sakralne złote tło, przełożone na język współczesności staje się ulotnością linijnego zapisu. Właśnie dzięki tak charakterystycznej dla Wyspiańskiego ambiwalencji między iluzyjnym modelunkiem a graficznym konturem zostaje osiągnięta sugestia duchowo-materialnej jedni. Chciałoby się widzieć w dawnym portrecie polskim antycypację symbolicznego zderzania się konwencji, gdy światłocieniowo modelowane twarze i ręce wyłaniają się z płaskodekoracyjnej rzeczywistości stroju. Wywiedzenie tego pomysłu z praktyki barokowych obrazów religijnych z metalowymi koszulkami według M. Karpowicza dotyka sedna ideowego prymatu podczas kształtowania formy. W portretach Wyspiańskiego przestrzeń i rekwizyty zredukowane są do niezbędnego minimum. Kwiatowe ornamenty w wizerunkach kobiecych podkreślają dodatkowo biologiczny aspekt płci, podczas gdy znaczące energetyczne fluktuacje dokonują się „po przewodach" linii scalających figurę i tło.

Osobne miejsce należy się portretom dziecięcym – może nigdy wcześniej ani później nie traktowanym z taką wrażliwością i powagą. Uwieczniając chwilowe stany pączkującego życia artysta zdawał się uruchamiać szczególne, magiczne moce sztuki. Każdy, kto obserwował nieustanną ruchliwość mimiki i ciała dziecka, a nie uległ otępieniu wskutek „reprodukcyjnego" przedawkowania, doceni te zdumiewająco trafne esencje wyrazu. Spontaniczne, nieporadne i kruche – wyzwalają najszlachetniejsze emocje i pamięć dziecka w nas samych (nie mylić z Gombrowiczowskim „podszyciem dzieckiem"). Temat macierzyństwa ma wymowę nie tylko liryczną. Tadeusz Żuk-Skarszewski dostrzega w nim

dramatyczne napięcie: tu bowiem „chęć życia, instynkt walki o byt ujawnia się z tak szczerą, bezwzględną, brutalną niemal siłą"[20].

Wyspiański należy bodaj do najgorliwszych czcicieli życia w europejskim fin de siècle'u. Dowiedzenie związków artysty z filozofią Nietzschego, naukami hermetycznymi i teozofią było w latach siedemdziesiątych przedmiotem dociekań paznańskiego historyka sztuki, Zdzisława Kępińskiego. Wyniki badań zebrane w albumowym wydawnictwie rażą, niestety, zbyt natrętnym dopatrywaniem się ukrytych znaczeń i atmosferą nieomal tajnego sprzysiężenia. Nie wchodząc w niuanse argumentacji, trudno nie zgodzić się z – podnoszoną zresztą przez wielu autorów, w pierwszym rzędzie przez Stanisława Brzozowskiego – wagą tej problematyki dla całej plastyczno-literackiej twórczości Wyspiańskiego[21]. Szczególnie monumentalna kompozycja *Skarby Sezamu* uplastycznia wizję o charakterze filozoficznym: stałej cyrkulacji między zamieraniem a odradzaniem się kosmicznego Biosu. W tej grupie może się także pomieścić cykl *Żywioły*, *Chochoły* oraz nie zachowana *Topiel*.

Wieczny rozwój i kreatywność, jako naczelne racje życia, otwierały szansę wyjścia z polskiego marazmu popowstaniowego. W nowej historiozofii przeszłość odgrywała rolę substancji rozkładu zasilającej życiowe soki. Ich oczyszczająco-inspirującą funkcją da się uzasadnić obecność wyobrażeń truchel królów i świętych w projektach witraży do głównego polskiego sanktuarium – katedry wawelskiej. W literackim rozwinięciu myśli – w rozpoczęciu rapsodu *Kazimierz Wielki* – lud żąda od Króla-Ducha cudu:

> Wielkości! komu nazwę twą przydano,
> ten [...]
> [...] duszą trwa, wielekroć powołaną,
> świecącą w długie narodowe noce;
> [...]
> przemoże Śmierć i trumien głaz zdruzgoce;
> powstanie z martwych na narodu czele
> w nieśmiertelności królować kościele.

Wyspiański ujawnia temperament reformatora, kiedy domaga się od rodaków aktywnej postawy – aby „chcieli chcieć", obudzili się, wydoroślełi. Znamiennie blisko tu do filozofii czynu Stanisława Brzozowskiego. „Ty masz być człowiekiem twórczym" – napomina Rydla – korzystać zewsząd, podróżować, poznawać, a w końcu „dobrze wykładać na Sorbonie literaturę i kulturę polską, iście polską"[22]. Polskość ustanawia hieratyczny sens działań. Sztuce natomiast,

[20] *Stanisław Wyspiański. Dzieła malarskie*, s. 58.

[21] Por. Kępiński, dz. cyt.; S. Brzozowski, *Dzieła wszystkie*, red. A. Górski, S. Kołaczkowski, t. 6, *Współczesna powieść i krytyka. Artykuły literackie. Studia o Wyspiańskim*, Warszawa 1936.

[22] Wyspiański, *Listy zebrane*, t. 2, s. 391, 432.

dysponującej pięknem i ekspresją formy, przypada wybitne zadanie – zarazem utrwalające i pobudzające.

„Piękna nigdy dosyć" – twierdził ten, który pragnął szerzyć je w niemal każdym przedmiocie w jak najszerszym kręgu odbiorców. Zdołał urzeczywistnić zaledwie skromną część swoich zamierzeń w dziedzinie sztuki użytkowej, zwanej wówczas stosowaną. Na papierze pozostały wizje architektoniczne przebudowy Wawelu i dokumentacja inscenizacji; nie całkiem ziściły się jego pomysły wnętrzarskie. Swoją drogą, czy nie pora zrewidować krytyczne odium wokół planów „Akropolis wawelskiej", odnoszących się ponoć bez respektu do zabytkowej substancji zamku? Tylko rodzaj skrupulatnego archeologizmu każe zachowywać do dzisiaj, „z pietyzmem", austriackie wtręty na świętym wzgórzu Polaków...

Wyspiański planował także teoretyczne i edukacyjne przedsięwzięcia, jak na przykład prowadzenie kursu ornamentu (zrealizowane częściowo w formie wykładów malarstwa dekoracyjnego na Akademii), przygotowanie wzorników z motywami roślinnymi „do lamp, świeczników, kolumn, słupów, pasów, fryzów, ścian". Wybiegały w przyszłość, sygnalizowane już wcześniej, założenia nieskrępowanej, zatem antynaturalistycznej eksploatacji przyrody. Według świadectwa Boya-Żeleńskiego Wyspiański komponując meble i całe wnętrze opierał się na module liczbowym, co wyprzedza z kolei dokonania konstruktywistów[23]. Choć nie sformułował własnej teorii sztuki, to nie ma wątpliwości, że posiadł własną, świadomą formę plastyczną, która „ma w sobie coś dopowiedzianego", „nic jej ująć ani nic dodać nie można" i „mówi, jaki jest mój świat"[24]. W sztuce pragnął „siły kontrastowej", nacechowanej ekspresyjnie[25]. Nigdy jednak nie uległ pokusie drastycznego zniekształcenia, tak jak obce mu były abstrakcyjne spekulacje. Można więc sądzić, że udało mu się zachować dynamiczną równowagę emocjonalno-rozumową, tak cenioną w polskiej duchowości.

Dojrzewanie artysty dopełniało się w obliczu dawnych i współczesnych osiągnięć ogólnoeuropejskich. Płonne okazały się obawy Matejki i Łuszczkiewicza, że za duża dawka sztuki, szczególnie francuskiej, zmanieruje młodego adepta i odbierze mu inwencję. Pisane na gorąco relacje Wyspiańskiego ze zwiedzania zabytków (warto tu wymienić kapitalne opisy katedr, które proszą się o oddzielną publikację albumową), zbiorów Luwru i wystaw zaskakują przemyślanymi ocenami i świadomymi wyborami. W „muzeum wyobraźni" Wyspiańskiego znajdują się obok siebie Puvis de Chavannes, N. Poussin, Wenus z Milo, Veronese, uśmiechnięty anioł z Reims, królewskie nagrobki na

[23] Zob. T. Żeleński (Boy), *Historia pewnych mebli*, cyt. za: Kępiński, dz. cyt., s. 191n.

[24] Wyspiański, *Listy zebrane*, t. 1, s. 230, t. 2, s. 401, 478n; tenże, *Listy do Stanisława Lacka (1905)*, przedmowa J. Wiktor, oprac. J. Susuł, Warszawa 1957, s. 62.

[25] Wyspiański, *Listy zebrane*, t. 2, s. 437-439.

Wawelu, A. Dürer, figurki tanagryjskie i wiele, wiele innych dokumentów ludzkiego geniuszu. Wskazywano na oczywistą znajomość impresjonizmu, kiełkującej „l'art nouveau", nabistów, Gauguina. Nie należy też zapominać o najbliższych doświadczeniach: o nauce w szkole Matejki (na przykład o brzemiennej w skutki lekcji malowania polichromii w kościele Mariackim), o wzajemnej wymianie pokoleniowej (Tetmajer, Malczewski, Ślewiński, Stanisławski) oraz o ustawicznym obcowaniu z polską sztuką ludową i dawną. Powtórzmy raz jeszcze, sztuka ta stanowiła podręczną skarbnicę tradycji dekoracyjnych bądź realistycznych i w nie mniejszym stopniu przechowywała pamięć polskich toposów, takich jak umiłowanie przyrody i wsi, wybitnie uczuciowa religijność, „wrodzony" indywidualizm czy skłonności demokratyczne.

W roku 1897 Wyspiański zdecydował się na osiadłe życie i tworzenie w Krakowie. „Ja się coraz więcej godzę z tą ideą pozostania, żem właściwie już powinien pozostać i nigdzie mnie nie ciągnie za granicę, żadne Włochy, żadne Szwajcarie, żadne nic, tylko kraj i kraj, i mam tu wszystko i znajduję tu sobie wszystko"[26]. Od tego czasu datuje się dojrzała, ledwie dziesięcioletnia, twórczość artysty, słowem, tak łatwo rozpoznawalny jej oryginalny, a zarazem swojski i po europejsku nowoczesny charakter. Patriotyzm i poświęcenie twórczości idei niepodległościowej wcale nie krępowały mocy twórczych ani samego Wyspiańskiego, ani też licznych, wyrosłych na gruncie młodopolskim, talentów – a wprost przeciwnie, swą doniosłością użyczały skrzydeł na bardziej podniebne loty. Już wtedy wiedziano, że Wyspiański wybija się ponad wszystkich.

Współtworząc „sztukę około 1900 roku" Wyspiański wniósł do niej tchnienie polskiej fantazji, liryki, charyzmy oraz swoistą plastyczną ekspresję. Doświadczenie jednostki czującej rytm życia narodowej zbiorowości, ujęte w skończoną artystycznie formę, ma być może największą szansę na uzyskanie uniwersalnej perspektywy. Czyż w dobrowolnym ograniczeniu nie tkwi znamię wielkości? Nasuwają się na myśl kolejne porównania z tak rodzimą, a niezaprzeczenie ponadnarodową muzyką Szopena. Brzozowski ujmuje rzecz kategorycznie: mówi o pośrednictwie społeczeństwa jako warunku sine qua non rzeczywistego kontaktu artysty z bytem świata. „Nie tylko treść wzruszeniowa, ale sama forma, sama subtelna struktura dzieł sztuki, są dziełem nie tyle jednostki, ile całej zbiorowości"[27]. Jeśli jednostkę wysunie się jako elementarną wartość w tych relacjach, to kolejne poszerzające się kręgi tożsamości: rodzinne, narodowe, ponadnarodowe, ogólnoludzkie, ukażą się w roli niezbędnych etapów, raczej szans niż ograniczeń, harmonijnego doświadczania Bytu. Sztuka – co zwerbalizuje dopiero w pokoleniu postmłodopolskim Stanisław Ignacy Witkiewicz – tak jak religia i filozofia, posiadła moc zaspokajania lęków me-

---

26 Tamże, s. 454.

27 Brzozowski, dz. cyt., s. 306.

tafizycznych poprzez emanację w Formie „jedności w wielości", a więc Tajemnicy Istnienia.

„Są ludzie – pisze Niewiadomski – których dzieło przechodzi ich własną miarę, którzy ogniskując w sobie cudze wysiłki twórcze zrobili z pomocą innych, dzięki szczęśliwym okolicznościom zewnętrznym – więcej, niż w istocie byli w stanie. Są inni, których nie można mierzyć miarą ich dzieła, bo poza tem, co zrobili, są w nich utajone możliwości, nie objęte – możliwości, co nie znalazły warunków zewnętrznych do ujawnienia się w całej potędze. Wyspiański do tych należy. Znamy go z ułamków, z paru kuponów, obciętych od olbrzymiego, nie wyzyskanego kapitału"[28].

Zwłaszcza polichromie i witraże u ojców franciszkanów dają przedsmak tego, czym mogła być – gdyby dane było artyście działać w tej skali – „sztuka ogromna", powołana jednorodnym zamysłem wielkiego talentu. Taka sztuka nie zadowala się obrazem ograniczonym ramami, lecz atakuje zewsząd plastycznymi wizjami, a nawet angażuje czwarty wymiar – ten bowiem ustanawia zmienne światło modelujące coraz inaczej barwy witrażowe. Błogosławiona Salomea jest ascetyczna i chłodna. W oknie św. Franciszka kontemplacyjne fiolety ustępują w górze gorącemu tłu dla ekstatycznej twarzy Chrystusa. Bóg Ojciec cały jest z płomieni – wszystkich ciepłych i zimnych kolorów tęczy. Intensywniejsze światło uwypukla kontrasty i wznieca żarliwość percepcji. Jest jeszcze tyle „do czytania" na ścianach – *Caritas*, *Strącone anioły*, tak zwana *Wiejska Madonna* – by wreszcie zatopić się w czystej radości kwiatowego raju. I tak od stu lat. Cieszmy się, że jest ten może najdoskonalszy „teatr ogromny", którego nie unicestwia opadająca kurtyna.

---

[28] Niewiadomski, dz. cyt., s. 292n.